

Conversazione con Vittorio Spinazzola

A cura di Elisa Gambaro e Stefania Sini

Abstract

Conversazione con Vittorio Spinazzola è la trascrizione di un'intervista condotta da Elisa Gambaro e Stefania Sini a Milano il 9 maggio 2012, della quale si pubblica anche la versione video. La redazione di «Enthymema» ringrazia il professor Spinazzola per la sua disponibilità e la sua generosità.

Parole chiave

Narrativa italiana, romanzo, Gramsci.

Contatti

elisa.gambaro@unimi.it
stsini@tin.it

Buonasera Professore e grazie per aver accettato questa intervista.

Grazie a voi.

Cominciamo da una domanda di carattere biografico: la sua copiosa bibliografia e l'indole degli interessi critici manifestati nel corso degli anni illuminano un profilo di intellettuale atipico nel panorama accademico italiano. Oltre che di letteratura lei si è occupato a lungo di cinema e anche di fumetto, tra l'altro partecipando in prima persona a un significativo fenomeno di costume come la rivista «Linus». Può raccontare queste esperienze e l'attività prolungata di critico militante? Come descriverebbe, alla luce di tante diverse componenti, la sua personalità di studioso?

A dire la verità, il termine studioso non mi è mai piaciuto: l'ho sempre trovato sussiegoso, e un po' castale... anche perché non è che io abbia studiato sempre, un po' ho studiato, ma ho fatto anche delle altre cose. Tutto sommato, preferisco il termine intellettuale: è una casta anche quella, s'intende, però un po' meno castale della precedente. Tutto ciò per dire che mi autodefinirei un intellettuale che si è occupato prevalentemente se non esclusivamente di narrativa, si potrebbe dire dei linguaggi, delle tecniche della narrativa. Come si sa, già Hegel faceva presente che la prosa di romanzo era l'erede legittima dell'epos antico, ossia della narrativa in poesia, però secondo me è limitativo metterla in questo modo, perché si tratta di una pluralità di dimensioni. C'è la narrativa scritta, che è quella propriamente romanzesca, di romanzo o di racconto, ma c'è anche la narrativa per immagini in movimento, che è la narrativa filmica, e poi c'è la narrativa disegnata, il fumetto, o come adesso è diventato obbligatorio dire, il *graphic novel*, il romanzo a fumetti. Ecco, io mi sono mosso un po' su tutte e tre queste dimensioni di linguaggio; in modo maggiore per la prosa, anche se non il primo: da ragazzo mi piaceva di più il cinema, lo trovavo più moderno... un po' un'ingenuità, ovviamente, ma all'epoca aveva un senso. E ho scritto almeno un libro che ricordo senza tanto dispiacere: si intitola *Cinema e pubblico*. Mi permetto di farne menzione, anche se appartiene a un altro evo storico, perché dal punto di vista metodico aveva qualche cosa di significativo: abbracciava la totalità dei

prodotti filmici, anno per anno, lungo il corso del dopoguerra, del secondo novecento italiano. Il cinema permette qualcosa che la letteratura libraria rende molto più difficile, perché il numero dei prodotti filmici usciti in un anno è un numero limitato, e quindi puoi prenderli in considerazione tutti; naturalmente, quali più e quali meno, però puoi dare un'immagine totalizzante della produzione cinematografica. Questo io ho cercato di fare, raccontando *Roma città aperta*, *La terra trema*, e poi *Senso* e poi *La dolce vita*, accanto ai grandi filoni del film popolare del periodo, i film mitologici, i film appendicistici e così via. Poi mi convertii prevalentemente alla letteratura. In campo letterario mi sono dedicato in massima parte alla letteratura alta: il libro più voluminoso che ho scritto è un saggio sui *Promessi sposi*, intitolato *Il libro per tutti*. Poi ho fatto soprattutto monografie su singoli libri, e specialmente, con maggiore interesse, su gruppi di libri; non propriamente generi, termine più impegnativo, ma raggruppamenti che avessero degli elementi forti di continuità. I libri per ragazzi del secondo ottocento, *Pinocchio*, *Cuore*, *Scurpiddu*, fino a *Gian Burrasca*. Oppure il quartetto che mi era piaciuto molto, *Itaca addio*. Un gruppo di romanzi degli anni quaranta-cinquanta che avevano uno stesso soggetto tematico forte: il ritorno di un uomo al paese di origine, dove si ferma un po', ritrova le sue radici, ma poi volta le spalle e lascia definitivamente il paese per la città, lascia l'arcaismo per la modernità. Mi pare che fosse un filo che accomunava libri così diversi come *Conversazione in Sicilia*, *La luna e i falò*, *Libera nos a malo*, e *Il giorno del giudizio*. Insomma soprattutto letteratura alta, però anche un po' di letteratura bassa e di fumetto, la grande esperienza di *Linus*. Perché secondo me bisogna allargare il concetto di letteratura. Trovo anche, se posso permettermi di dirlo, un po' sciocco restringerlo, quando invece l'interesse di chi si occupa di letteratura dovrebbe essere di allargarlo: io questo un po' ho cercato di farlo, occupandomi anche di fumetti. E' ovvio che occuparsi di *graphic novel* da una parte e dall'altra parte di Manzoni o di Verga, non significa metterli tutti sullo stesso piano: la distinzione di livelli qualitativi non può essere messa in discussione. Però è interessante occuparsi anche dei prodotti meno signorili.

Tra i due modelli biografici classicamente topici, la 'svolta' repentina e l'evoluzione teleologica, quale crede si adatti di più al suo itinerario intellettuale? Ha vissuto momenti decisivi di ripensamento e riconfigurazione dei presupposti, oppure ha fin da subito intravisto con chiarezza l'orizzonte di ricerca che poi avrebbe esplorato?

Ma sa, la partenza... difficile essere in grado di preconizzare già l'arrivo, magari fosse, la vita sarebbe diversa e il mondo sarebbe diverso. Quello che ho cercato di fare, è stato di mantenere, nei vari passaggi e nelle svolte anche forti che mi è capitato di compiere, un qualche tratto di continuità; almeno nel senso di non buttare via tutto di volta in volta, di conservare quello che mi pareva fosse utile conservare anche nel passaggio da un certo orientamento, da una prospettiva visuale all'altra. Da piccolo piccolo, di qualche cosa del regime fascista ho risentito, naturalmente, perché andavo a scuola e la scuola era una scuola fascista, però questo conta poco. E non è molto importante neanche la stagione della religiosità puberale, potrei dire: un passaggio inevitabile, come a suo modo lo era anche il precedente. Un processo formativo vero e proprio arriva più tardi, e arriva sotto il segno del crocianesimo, vale a dire del pensiero di gran lunga dominante nel periodo: niente di particolare, insomma, niente di furbo. Ecco, del crocianesimo io direi che ho sentito e mi è rimasto un concetto forte: quello del discrimine dualistico tra poesia e non poesia, quindi tra bello e brutto, piace e non piace. Questo secondo me è un concetto utilissimo: il critico questo deve fare, deve distinguere ciò che vale la pena di leggere e di

vedere da ciò che non vale la pena di essere visto e di essere letto. È un criterio primordiale, elementare, ma assolutamente irrinunciabile: a questo secondo me non si può non essere fedeli. Non ci credo, ad altre teorie per le quali basta descrivere il testo per darne un'interpretazione. Dopo il crocianesimo, arrivò il gramscismo, negli anni cinquanta. Il gramscismo più che il marxismo, perché così era in Italia tra i giovani umanisti dell'epoca: Gramsci aveva più *charme* ed era più accessibile, per alcuni concetti chiave. Il concetto di egemonia, naturalmente, anzitutto. Cioè la distinzione a proposito del modo con cui una classe dirigente esercita il suo potere e cerca di espandere la sua attività: il discrimine tra il dominio, che significa esercitare il potere in forma oppressiva, con l'imposizione autoritaria, dall'egemonia, che significa invece l'esercizio del potere, e quindi la tutela degli interessi della classe dirigente promotrice, in modo mediato e con la forza della persuasività. Questo mi pare un concetto utile, ieri come oggi; naturalmente, non pensando neanche alle forme rozze di materialismo che vedevano la sovrastruttura come determinata meccanicamente dalla struttura e altre cose di questo genere, che oggi non avrebbe più senso neanche ricordare. Il gramscismo con la sua teoria dell'egemonia e il suo famoso concetto di nazionalpopolare, molto bistrattato poverino, ma secondo me a torto. Basti ricordare che Gramsci trovava i maggiori esempi di nazionalpopolare nel grande realismo ottocentesco, non quello italiano, però, perché anzi aveva com'è noto un'antipatia feroce per il povero Manzoni: però siccome ci sono le contraddizioni nella storia e ci sono anche le contraddizioni nella personalità, l'unico scrittore nostrano che aveva un senso come incarnazione di un principio gramsciano a lui proprio non piaceva. Il concetto di nazionalpopolare riguarda una letteratura che rispecchia gli interessi e gli ideali della classe dominante e ha quindi un marchio di classe dirigente forte, però può essere accettata e condivisa da un largo pubblico subalterno, che in questo senso subisce l'egemonia dei ceti alti. Mi sembrava un concetto notevole, utile, da adoperare. E poi, al di là di questo, o proprio da questo, l'interesse di Gramsci per la letteratura popolare, per la letteratura rivolta specificamente alle classi subalterne. Questa era, ai tempi, ma non solo ai tempi forse, una grande novità: significava fare oggetto di interesse e di studio, ma di studio attento, analitico, libri che non avevano le stimmate del bello, e che nondimeno sono oggetti di interesse assoluto. Questo mi pare un altro concetto che ha faticato molto ad essere accettato, e ancora adesso in buona misura non lo è, ma è un concetto indiscutibile. La puzza al naso di molti universitari nei confronti della grande letteratura di consumo è insensata: sarebbe come se uno storico non studiasse fenomeni storici come il fascismo e il nazismo perché sono brutti e cattivi, non ha il minimo senso. In questo Gramsci mi ha aperto un campo che quasi nessuno esplorava, un campo di studi più che legittimo e più che utile. Lui poi lo appoggiava ad una concezione più larga di funzionalismo letterario. I bisogni dell'uomo sono, nell'istanza più evidente, di indole materiale: un uomo ha bisogno di una casa, di un'abitazione, e così ha tanti altri bisogni di sopravvivenza fisicamente intesa. Ma l'uomo ha anche altri bisogni, immateriali, quelli dell'immaginario, che sono bisogni comuni a tutti gli esseri umani: a gradi diversi di complessità naturalmente, a gradi diversi di cultura, però sono bisogni non meno essenziali di quanto lo siano quelli materiali. Questo mi pareva un altro concetto proprio importante e non rinunciabile, al quale ho cercato di tenermi fermo. Man mano, a questa assiologia gramsciana si è affiancata una ripresa di interessi di altra indole, che derivavano un po' dal crocianesimo, la stilistica. Mi sono sempre rifiutato di considerare, adesso faccio l'enfatico... insomma ho sempre tentato di tenere conto del fatto che non si può pensare che Carolina Invernizio, o Liala o Federico Moccia possano essere studiati soltanto sul piano contenutistico, sociologico. Lo stesso Gramsci in realtà qui trova un limi-

te, perché Gramsci tende al contenutismo quando si occupa di Carolina Invernizio o di Mastriani: ma si capisce, è una prima esplorazione del terreno. In realtà la retorica, prima ancora della stilistica, insegna che una retorica e una stilistica ci sono anche ai livelli bassi: basta volercela vedere, e capire come è fatta. Anche questa è una cosa importante, che cambia un po' l'ottica d'indagine su questa materia, e così dicasi dell'approdo alla narratologia, che per uno che si occupa prevalentemente di narrativa era un po' un approdo obbligato. La narratologia come studio della struttura portante dell'opera, cioè del punto in cui la ripresa di modelli già accettati e condivisi si accompagna all'innovazione, come secondo me succede in tutte le opere di qualsiasi livello: sempre ci sono dei modelli, non si parte da zero; e d'altra parte sempre, anche ai livelli inferiori, e anche nelle opere più scolastiche e ripetitive, comunque una qualche scintilla di inventività non può non esserci.

Questo più o meno è il tracciato del mio percorso.

Lei è stato talvolta riduttivamente definito un critico sociologico, laddove invece i suoi fondamenti teorici e metodologici rinviano a una peculiare forma di funzionalismo letterario. La nozione di funzione è tra le più evocate dalle teorie della letteratura novecentesche, in particolare in area formalista e strutturalista, dove peraltro è spesso intesa nell'ambito dell'immanenza testuale. In quale accezione lei teorizza il carattere funzionale dei fatti letterari? Come vi si iscrive il ruolo costitutivo del pubblico?

Una premessa: sociologia per me non è una parolaccia. Per lo più, se dicono: quello lì è un sociologo, non intendono fargli un complimento, per niente. Però, bisogna intendersi. In tutto il novecento europeo, ma soprattutto in Italia, i letterati hanno accettato come scienza guida, al di là dello storicismo, come è stato per tutto l'Ottocento, la psicologia. Hanno letto un po' di psicologia: in Italia fino al '45 mica tanto, però almeno dopo il '45 un po' di Freud e di Jung li hanno letti, e si sente. Ma anche prima trafficavano con la psicologia. Con la sociologia, no: era ritenuta una cosa inferiore, perché il bello, cosa vuoi che abbia a che fare con gli interessi della vita di relazione. Ecco, su questo non mi pare possibile stare, mi pare un modo di pensare prenovecentesco addirittura, perché la sociologia è una scienza essenziale della modernità, in realtà a partire almeno dal primo ottocento. Vero è, che si tratta anche di intendersi come la si vede, questa sociologia. Sociologia funzionalista: perché no, questa mi pare una precisazione adeguata. Per me, funzionalismo ha un significato essenzialmente utilitaristico. Tutto quello che gli uomini fanno è funzionale, deve servire a qualche cosa: tutto, anche le operazioni più gratuite hanno comunque una finalità, devono servire a qualche cosa. Anche la letteratura, il cinema, il *graphic novel* non possono non servire, non possono non essere fatti per un qualche fine; e dire che sono fatti per un fine significa che sono fatti anche per una utilizzazione, e quindi sono fatti per una cerchia di utilizzatori. Quindi a me pare sia utile rifarsi alla ben nota antitesi tra produzione e consumo, che sono l'uno indispensabile all'altro, sono interrelati l'uno con l'altro. Tutto quello che si fa deve servire, anche i prodotti letterari, che servono a colmare quei bisogni dell'immaginario di cui parlava il vecchio Gramsci: sono bisogni anche quelli, eccome se sono bisogni, come lo sono i sogni, come lo sono le fantasie. In una civiltà evoluta ci sono persone, e organizzazioni, e istituzioni fatte apposta per soddisfare questi bisogni, che possono essere soddisfatti in tanti modi, a tanti livelli, con maggiori o minori capacità, da personalità di genio e da poveri mestieranti, però comunque sono tutti fatti allo stesso modo e per lo stesso scopo. Poi appunto il critico è fatto apposta, a sua volta, per discriminare, per distinguere; però, il dato di fondo

secondo me rimane lo stesso. In questo senso, a me pare sia utile pensare a una prospettiva francamente immanentistica, e molto laica, delle operazioni artistiche. Perché non se ne può più dei vecchi concetti metafisici, le vecchie pose per cui la poesia è epifania del divino, ideologismi molto molto premoderni. Dire laicizzazione naturalmente non significa per niente dire diminuzione: semmai significa dare ancora maggior rilievo alla personalità, alle doti di cui dà prova colui che crea dei prodotti in grado di soddisfare le attese etico-estetiche di un gran numero di persone, o viceversa di un numero ristretto di persone di esigenze più raffinate, più colte. Ci vuole bravura secondo me sia in un caso sia nell'altro. Una bravura diversa, certo, quella di Liala o di Federico Moccia rispetto a quella di Gadda o della Morante, è evidente; però una qualche forma di genialità c'è anche negli scrittori più marginali, e comunque tutti lavorano con lo stesso materiale di linguaggio e per lo stesso scopo.

Ecco appunto ci arriviamo, perché il suo ultimo libro, da pochi giorni uscito per il Saggiatore-FAAM, con il titolo Alte tirature, è dedicato ai grandi successi dell'ultimo mezzo secolo, da Fanzoschi a Gomorra, indagando, fra gli altri, i bestseller di Oriana Fallaci, Sveva Casati Modigliani e Susanna Tamaro. Può illustrare l'intento provocatorio da cui il libro è nato e la sua portata militante nel quadro delle opinioni invalse presso l'intellettualità umanistica?

La mia idea era quella di cercare di dimostrare alcune cose. La prima era che la letteratura non si può considerarla fatta soltanto dei libri che piacciono ai letterati, ai laureati in lettere. Perché c'è dell'altro, al là di questo orto più o meno concluso. E quelli senza laurea che cosa sono? Non esistono, sono da considerare inesistenti? A me sembra sciocco, mi sembra un umanesimo retrivo e autolesionista quello che non si rende conto che letteratura sono anche i prodotti che non interessano ai lettori con la laurea in lettere. L'ho già detto prima, d'altronde sono cose ovvie, che dovrebbero essere ovvie: si studia un determinato oggetto anche se l'oggetto a te non piace per niente, ci mancherebbe altro. E d'altronde, i prodotti che piacciono ai molti, proprio e solo per questo sono oggetti particolarmente importanti e degni di attenzione. Naturalmente, con quel tanto di umiltà che non si può non avere quando ci si accosta a prodotti che a te critico colto non interessano per niente, chisseneffrega insomma... a me *Cento colpi di spazzola* non mi dice assolutamente nulla, non sono il suo destinatario, oppure Moccia, che pure il suo primo libro non era così male, dopo è diventato 'moccresco', è stato tradito dal suo successo. Ecco, per dire che se ci accosta a questi prodotti, popolari si diceva ieri, di consumo, di intrattenimento... è già una bella conquista parlare di intrattenimento e non di consumo, è già un po' più di rispetto, per questi prodotti e per chi li consuma. Il fatto semplice che un gran numero di miei connazionali, di miei concittadini ne faccia uso per soddisfare le esigenze del loro immaginario non può non rendere importante cercare di capire come sono strutturati. Ecco, io questo ho cercato di fare: prendere proprio sul serio, un po' provocatoriamente, è vero, una dozzina di grandi successi dell'ultimo mezzo secolo. Mi ha dedicato una recensione su *Repubblica* Gian Arturo Ferrari, cioè un big del mondo editoriale e librario, e mi ha fatto molto piacere, non me l'aspettavo proprio; non abbiamo le stesse idee. Però il suo atteggiamento era proprio esatto. Lui ha detto: «Questo libro di Spinazzola parla di questi autori qui come se stesse parlando della *Gerusalemme liberata* o delle *Confessioni di un italiano*». È vero, è proprio così: pensavo che in questo modo avrei suscitato un po' di attenzione su una questione che secondo me è una questione importante. Li ho trattati proprio con lo stesso metodo di lavoro, partendo dal presupposto

che, al loro livello, però sono fatti allo stesso modo, con lo stesso materiale. E in questo senso pensavo che questo libro potesse collaborare a dare una visione un po' più larga, un po' più spregiudicata, un po' più laica, meno teologica delle vicende letterarie, entrando dentro, più nel profondo. Poi è ovvio che tra questi libri, ce ne sono alcuni che mi hanno coinvolto di più: Camilleri, per esempio; il Camilleri migliore secondo me non è quello di Montalbano, è quell'altro; però anche i Montalbano sono libri piacevoli. Certamente ci ho messo un po' provocatoriamente anche *Gomorra*, perché ne volevo qualcuno in cui in qualche modo, in qualche misura mi identificassi anch'io: è un grande libro sul piano culturale e civile, *Gomorra*. Un conto è *Gomorra*, un conto è *Un uomo* della Fallaci, che io trovo esecrabile: è antieducativo, e ha una concezione del popolo, della folla come il famoso mostro delle mille teste, da cui mi sento lontanissimo. Quindi quel libro lì l'ho analizzato con minore partecipazione rispetto agli altri, però ho cercato tutti quanti di considerarli da un punto di vista unitario, concorde.

Un altro libro di imminente uscita presso ETS è intitolato Le metamorfosi del romanzo sociale. A noi pare che questo lavoro riepiloghi la sua pluridecennale attività di critico della modernità letteraria italiana nel segno di un'ipotesi forte e anticonformista rispetto alle prevalenti linee esegetiche della storia letteraria nazionale. Ritiene che l'inedita prospettiva del genere 'romanzo sociale' possa spingersi a offrire un'interpretazione globale della nostra produzione narrativa otto-novecentesca alla luce di un canone di realismo? C'è anche qui un movente di provocazione intellettuale?

Mah, io quello che so è come mi è venuta in mente questa idea: dal proposito di capire un po' meglio che cosa sia un filone, un genere narrativo, di cui tutti sanno il nome, ma di cui non è stata accertata o tentato di accertare l'identità, i dati costitutivi, qualcosa che vada al di là del puro sociologismo contenutistico, qualche definizione del genere romanzo sociale. Quello che mi è venuto in mente di meglio è stato di paragonarlo ad un altro genere che invece è bene identificato, che è il romanzo storico; tutti e due prodotti tipici della modernità, perché non c'erano prima, non c'erano né il romanzo storico né il romanzo sociale. Però il romanzo storico appunto ha un'identità forte, perché i *Promessi sposi* non possono non proporre una vicenda che si svolge in un anno determinato, in circostanze spaziali ben definite e così via. Il romanzo sociale è molto meno definito, e questo gli fa danno, perché quasi tutti i romanzi, non tutti proprio, ma larga parte dei romanzi europei ha dei connotati di socialità: il *Don Chisciotte* certamente può essere definito un romanzo sociale, ma anche, come è stato giustamente notato, *Robinson Crusoe* è un romanzo sociale, sia pure in assenza di socialità. A me pareva che questo parallelo tra i due generi potesse essere messo in luce rifacendosi proprio alla definizione famosa di romanzo storico, componimento misto di storia e di invenzione. Per analogia, romanzo sociale come componimento misto di sociologia e di invenzione, di elementi di immaginazione e dati di realtà costituita, accertati al livello di conoscenza possibile per l'autore. Mi pareva che questo consentisse di capire un po' meglio come stavano le cose. Sono tutti e due componimenti misti; questo vuol dire che siamo al di fuori del grande ideale – non tanto progressista – dell'arte pura: queste non sono forme di arte pura, però è difficile escludere il romanzo storico dal dominio dell'arte più convenzionalmente intesa, e così non può non essere per il romanzo sociale. Ho cercato poi di sottolineare una differenza di concetti tra il romanzo sociale, che è il romanzo nel quale la dominante di genere è la presenza, il confronto e lo scontro di grandi soggetti collettivi, si tratti di classi o di ceti o di categorie, e la dimensione di socialità, quel tanto di socialità che c'è in larga misura, dice-

vo prima, anche nei capostipiti del romanzo europeo. Il *Don Chisciotte* certamente ha una dimensione di socialità molto forte, come ce l'hanno notoriamente i *Promessi Sposi* e così via... e ce l'ha pure Gadda, eccome, nella *Cognizione del dolore*. Ho cercato di fare qualche discorso che andasse in questa direzione e quindi richiamasse l'attenzione sulla presenza di romanzi propriamente sociali, mica tanti, però alcuni sì e alcuni anche importanti. E importanti non solo sul piano contenutistico, perché la grande novità di Verga, la regressione del punto di vista, è un fatto formale, eminentemente formale, tutt'altro che puro contenutismo. Questo lo sanno tutti, anche quelle bestie di giovani italiani che secondo il ministro Fornero non capiscono nulla. Un po' meno noto, secondo me, è il fatto che il malfamato Pratolini, cioè uno degli scrittori più vilipesi e più odiati dagli sperimentalisti del tardo novecento, ha un artificio diverso e analogo, quello della presentificazione del resoconto, e questo non è contenutismo, è un'altra cosa. Mi pareva che potesse valere la pena richiamare un po' l'attenzione su dati di questo genere.

Si tratta in sostanza solo poi di darsi un concetto di sociologia meno rozzo di quanto abitualmente non sia tra gli umanisti letterari, qualcosa di un po' più articolato, più attuali.

Tra i suoi riconosciuti meriti di professore universitario vi è quello di avere formato una folta scuola di valenti studiosi caratterizzati da fisionomie intellettuali alquanto difformi, pur nel solco di un'impronta comune. La coesione del gruppo è cementata anche da imprese editoriali assai longeve come l'annuario Tirature da lei diretto, giunto quest'anno alla ventunesima edizione. Quali intenti muovono questa pubblicazione nell'ambito del dibattito critico e dell'orizzonte culturale contemporaneo?

Mi pare che il sottotitolo suoni «autori editori pubblico»: è proprio così, questa è un po' la divisa. L'idea di sottolineare il terreno di congiunzione, di mediazione e di disgiunzione, tra la dimensione produzione e la dimensione consumo, con la mediazione delle strutture editoriali. Anche qui, sociologia, sì certo, appunto non è un'offesa, anche se non mi suona bene a dirmelo, diciamo la verità, perché io non sono mica cresciuto così. Ma poi un criterio fondamentale per tenere insieme due cose certo fortemente disparate come dimensione letteraria e dimensione libraria è il concetto di leggibilità: questo consente di unire ciò che è essenzialmente diverso. Con *Tirature* io ho cercato di andare in questa direzione. Naturalmente l'elemento provocatorio, un po' scandalistico certamente, o almeno spavaldo, era proprio nel dare credito e dare spazio, nella stessa pubblicazione, non solo agli scritti di indole critico-letteraria ma anche agli scritti di indole economico-tecnica. Questo secondo me era importante farlo, sia pur senza accentuare il dato indubbiamente polemico che c'era nell'operazione; se dovessi riassumerlo, in fondo, direi: basta col francofortismo. *Tirature* è nato all'insegna dell'antifrancofortismo, non se ne poteva più con la demonizzazione dell'industria culturale, che è una cosa inaccettabile. È ovvio che la critica si esercita su tante cose e si esercita anche sull'industria editoriale, come no, ci mancherebbe altro. Però un conto è la critica, un conto è la demonizzazione, questo è assolutamente insensato, è un fenomeno di regressione mentale e intellettuale. È vero che, adesso come adesso, l'antindustrialesimo un po' si è intiepidito, perché dai e dai anche gli sperimentalisti, gli avanguardisti più atroci han capito che non potevi farne a meno, che se volevi stampare un libro, devi andare da uno stampatore, devi andare da un editore. Quello che però è ancora rimasto un tabù è qualcosa di più dannoso ancora, in realtà: l'insofferenza per il mercato. Finché dici che sei contro l'industria, pazienza ancora, si capisce, in fondo, che non dici sul serio, che non dici proprio così; ma quello che

c'è dietro è il rifiuto del mercato, cioè della contrattazione, cioè del rapporto di intrinsechezza tra il produttore e il fruitore. Se non ti chiarisci le idee su questo punto, non andrai mai avanti, resterai sempre una casta, più o meno esigua, ma comunque marginale, perché le cose andranno avanti in un'altra maniera, senza di te. E poi tu ti lamenterai che i ragazzi non capiscono più niente, non hanno più il senso del bello, confondono la *Divina commedia* con Paperino, è la fine dell'umanesimo e così via... perché c'è un difetto di fondo, proprio, bisogna decidersi a riconoscerlo. Figurati, lo dico – siamo qui tra noi – con grande rammarico, perché io ci sono nato con l'idea che il mercato era la peste, era assolutamente da abolire, da abrogare, in nome di un'idea centralistica e pianificatoria della vita sociale. Ma poi quest'idea qui, questa ripulsa del mercato, ahimè, è andata così, nell'ottantanove è quella che ha fatto fallimento. E noi non ci rendiamo ancora bene conto delle implicazioni, sì certo, l'Unione Sovietica è crollata pazienza all'anima sua, ma non ci rendiamo conto che dietro c'era il fallimento dell'idea di un'economia centralizzata dall'alto, tutto questo proprio è finito: il mercato s'impone a tutti i tipi di produzione, anche a quelli letterari, anche i più gratuiti, anche i più eteri. Se non ci chiariamo le idee su questo punto, secondo me non andiamo tanto lontano. Per parte mia, ricordo volentieri di aver tenuto a lungo, nei remoti anni sessanta, una rubrica sul settimanale *Vie nuove* intitolata *Mercato culturale*, nella quale mescolavo letteratura, cinema e fumetto.

Possiamo infine chiederle quali pensa siano le prospettive future del sapere e del lavoro umanistico, in una situazione storico-sociale in vertiginoso e talvolta indecifrabile mutamento?

La futurologia secondo me è una scienza infida... tutte le scienze sono infide, questo è vero, ma la futurologia... quindi non ne ho la minima idea. Quello che so, è che non ho paura del futuro, proprio no. Anche da un punto di vista umanistico, anche come vecchio umanista: no, io penso che, anzi, internet sia una grande occasione per la letteratura, per i letterati, una grande occasione di rilancio, per venire fuori dalle ristrettezze castali, della casta elitaria, della casta chiusa, per lanciarsi nella grande dimensione della moltitudine. È ovvio che ci siano dei rischi, dei pericoli, delle difficoltà, altroché. Se penso alla prospettiva dell'autopubblicazione, di cui pare si stia discutendo, è certo che c'è qualche cosa di difficile... però come fai a rinunciare a questa possibilità, a questa prospettiva, non puoi. Si svilupperà man a mano una regolamentazione, quindi delle forme di mediazione nuova, tra il produttore e il fruitore: secondo me ci vorrà tempo, io non le vedrò, però arriveranno anche queste forme di mediazione nuova in una società letteraria infinitamente più ampia di quella attuale. Secondo me è nell'ordine delle cose che succeda: ci vorrà il suo tempo, e pazienza, avrete tutto il tempo di vederle arrivare.

Grazie, grazie, grazie.

Prego, grazie a voi.